

HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Opiskelijakirjaston verkkojulkaisu 2009

Kuva tutkimuksen välineenä ja kohteena

Hannu Sinisalo

Polkuja etnologian menetelmiin

Pirjo Korkiakangas, Pia Olsson & Helena Ruotsala(toim.)

Helsinki: Ethnos ry 2005

s. 206-232

Tämä aineisto on julkaistu verkossa oikeudenhaltijoiden luvalla. Aineistoa ei saa kopioida, levittää tai saattaa muuten yleisön saataviin ilman oikeudenhaltijoiden lupaa. Aineiston verkko-osoitteeseen saa viitata vapaasti. Aineistoa saa opiskelua, opettamista ja tutkimusta varten tulostaa omaan käyttöön muutamia kappaleita.

www.helsinki.fi/opiskelijakirjasto
opiskelijakirjasto-info@helsinki.fi



Pirjo Korkiakangas
Pia Olsson
Helena Ruotsala (toim.)

POLKUJA ETNOLOGIAN MENETELMIIN

ETHNOS RY • HELSINKI

ETHNOS-TOIMITE 11

Toimittajat: Pirjo Korkiakangas, Pia Olsson, Helena Ruotsala

Teoksen julkaisemista ovat tukeneet Seurasaarisäätiön Emil ja Lempi Hietasen rahasto sekä Opetusministeriö. Kirjoittajat ovat luovuttaneet artikkelinsa palkkiotta julkaisun käyttöön.

Taitto: Tieteellisten seurain valtuuskunta

Kannen suunnittelu: Ville Korkiakangas

ISBN: 951-96345-4-1

ISSN: 0957-511X

Gummerus Oy, Saarijärvi 2005

KUVA TUTKIMUKSEN VÄLINEENÄ JA KOHTEENA

Hannu Sinisalo

Visualisoituvassa kulttuurissamme kuva on yhä tärkeämpi tiedon tallentamisen sekä esittämisen väline. Esineellistä maailmaa tai ihmisten toimintaa ja elinmiljöötä voi selittää eksaktisti sanoin ja luvuin, mutta kuva konkretisoi käsiteltävän aiheen ulkoisen ilmeilyn. Tällöin kuva on illustroiva väline, jonka avulla tutkitaan tai esitetään kuvassa nähtäviä ilmiöitä, ei kuvan suhdetta ilmiöön.

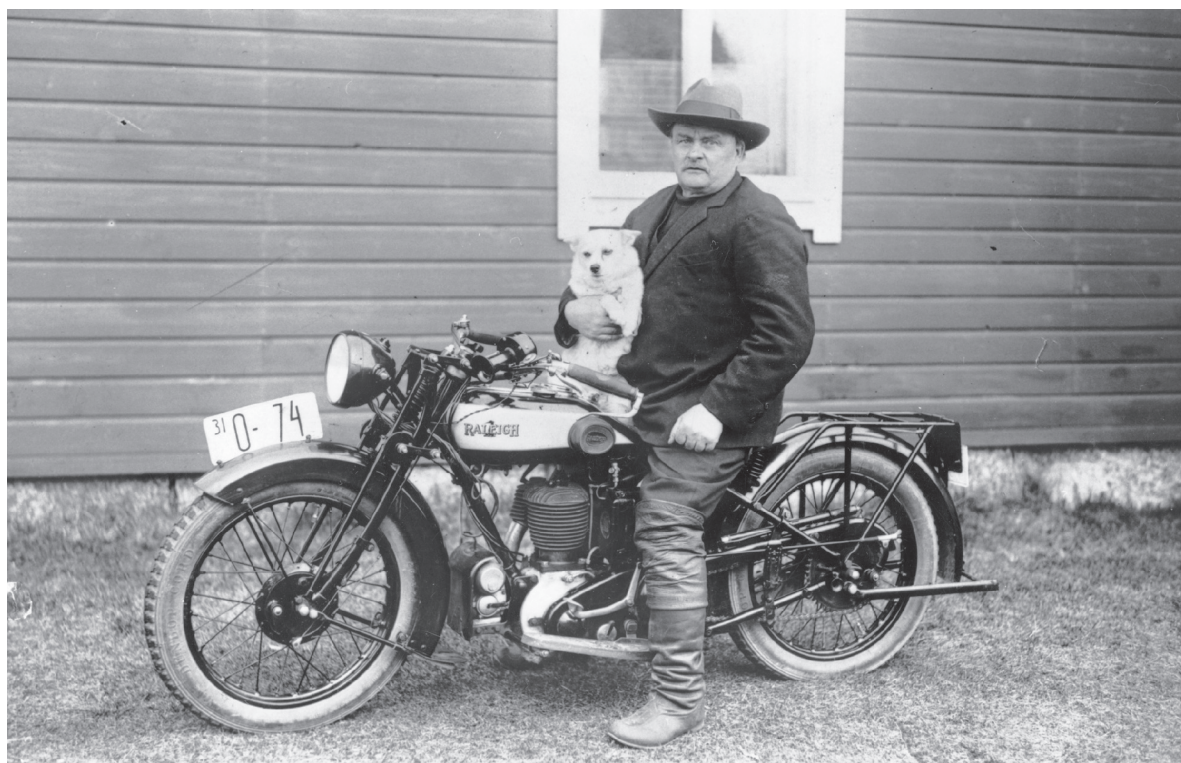
Kuvan analyttinen käyttö välineenä edellyttää kuvattun ilmiön ja kuvan välisen suhteen ymmärtämistä. Tällöin ei selvitetä ainoastaan kuvapinnassa näkyviä esineitä, henkilöitä tai miljöitä, vaan myös niiden merkityksiä.

Esimerkiksi 1930-luvun valokuva moottoripyörästä omistajineen suomalaisessa agraarikylässä konkretisoi nykyhetken katsojalle pyörän mallin, omistajan fyysisen olemuksen ja miljöön näkyvät elementit. Kuvaustilanteen ja kuvan alkuperäisen merkityksen rekonstruointi auttaa ymmärtämään, että merkitysten tasolla kyseessä on teknisen innovaation esitleminen statuksena omassa yhteisössä.

Koska valokuva on rajattomasti toistettavissa ja kopioitavissa, sinänsä ainutkertainen sosiaalinen tilanne on voitu viestiä mitä erilaisimmissa konteksteissa myöhemminkin, ”ikuistettuna” (Benjamin 1981, 9–44). Näin tulkittuna otos avaa kuvattun henkilön roolia ja statusta kotikylän ennakkoluulottomana sekä fyysisesti liikkuvana innovaattorina.

Jos alkuperäistä kuvaustilannetta ja kuvankäyttöä tarkastellaan yleisellä tasolla osana 1930-luvun teknistyvää kansankulttuuria, kuvasta tulee tutkimuksen kohde. Analyysi kohdistuu itse kuvaan ja niihin ilmiöihin, joista valokuvaus prosessina koostuu.

Kuvan käyttö kansatieteen tutkimusvälineenä ja -kohteena täydentää kumpaa-kin lähestymistapaa. Yksittäisen otoksen faktisten tietojen selvittäminen auttaa ymmärtämään tuon yhden kuvan syntyprosessia ja käyttömerkityksiä. Valokuvatutkimus hahmottaa erilaisten kuvatyyppeiden yleisiä merkityksiä eri aikakausina, ympäristöissä ja tilanteissa. Näin koostuu laaja taustaymmärrys, joka syventää mahdollisuuksia käyttää vastaavankaltaisia yksittäisiä kuvia tutkimuksen lähteenä. Kuva ei ole irrallinen heijaste menneisyydestä, fragmentti tai artefakti. Jokainen kuva nivoutuu sosiaaliin ja viestiviin prosesseihin, joiden tuntemus on hyvä kartta liikuttaessa kuvien maailmassa.



Kalajokelainen sahanasettaja Kustaa Nieminen ja hänen Raleigh-moottoripyöränsä sekä Nallekoiransa vuonna 1931. Kuva kertoo oman tarinansa niin vaatetuksen, muodin, rakennusten, liikennevälineiden kuin kotieläinten pidon tutkijalle. Kyläläisille ja sukulaisille kuva on henkilökohtainen muisto vuosikymmenten takaa. Tämän pintarakenteen alla on kuitenkin merkitysten syvä taso, joka viestii miehisestä, innovatiivisesta ja teknisen osaajan statuksesta. Kuva: Erkki Vierimaa, Kalajoki. Hannu Sinisalon kuvakokoelma.

Visuaalinen antropologia käsitteenä ja toimintatapana

Visuaalinen antropologia tutkii ihmistä kulttuurisena olentona kuvallisen viestinnän välinein. Se voi olla niin aktiivista ja omakohtaista kenttätöitä kuin arkistomateriaalin analysointia. Kameraa on pidetty erityisen hyvänä työkaluna antropologisessa tutkimuksessa, koska sen ominaisluonteeseen kuuluu kokonaisvaltaisuus. Tarvittaessa voidaan dokumentoida lähes koko miljö ja siinä elävien ihmisten toiminta, kuten tekivät esimerkiksi Lewis Hine kuvatessaan 1904–1920 New Yorkiin saapuneita siirtolaisia tai Signe Brander tallentaessaan 1907–1913 Helsingin urbaania miljöötä (Collier & Collier 1986, 9; Stockmann-Lindholm 1973, passim).

Valokuvalla on myös rajoituksensa. Kuvaaja valitsee todellisuudesta sen, minkä hän tallentaa, ja valinnat ovat rajallisia. Vaikka lukuisat tutkijat ovat uskoneet kuvanneensa kohteesta kaiken mahdollisen, todellisuudessa he kuvasivat vain sen, minkä he kuvittelivat mahdolliseksi ja todelliseksi tutkittavassa kulttuurissa (Collier & Collier 1986, 10).

Kamera on kohdistettu kuvaajan kulttuurisen käsityksen kannalta tärkeisiin ja sallittuihin elementteihin, sen sijaan merkityksettömiksi koettuja elementtejä tai kulttuurisia tabuja on kaihdettu. Harvinaiset työtavat, juhlat ja riitit sekä kansantaitteen tuotteet on kuvattu ja kuvataan edelleen kattavasti, mutta arkityö, arjen rutiinit sekä koruton ja pelkistetty esinemaailma on ohitettu ja ohitetaan usein itsestäänselvyyksinä. Toiseudesta taas huomataan helposti anomalia, jotka poikkeavat omasta kulttuurisesta konseptista. Joitakin elementtejä voidaan kulttuurisesti pitää myös helppoina visualisoida, toisia taas hankalina, kuten esimerkiksi tunteita.

Antropologien ja kansatieteilijöiden havainnointi perustuu ennen kaikkea katseen. Valokuvoin on taltioitu ja taltioidaan niitä elementtejä, jotka kukin tutkija kentällä näkee omasta kulttuurisesta viitekehyksestään toiseuden representaatioina. Toki kunkin kuvaajan työn taustalla vaikuttavat omat henkilökohtaiset intentiot. Hyvä esimerkki suomalaisesta antropologisesta katseesta on pohjoinen saamelaisuus. Saamenmaasta etsittiin eri aikakausina eri piirteitä: 1800-luvun lopulta 1920-luvulle fyysisiä rotupiirteitä, 1910–1940-luvulla eksoottista primitiivisyyttä tai sivistyksen turmeluksesta vapaata nomadia, 1930-luvulta lähtien ihmisettömän maiseman avaruutta, 1940–1960-luvulla koherenttia toiseutta, 1980-luvulta lähtien ekologisesti sopeutunutta kulttuurikokonaisuutta sekä nykyään etelän ja pohjoisen kulttuurien kohtaamista, konfliktia sekä limittymistä prosessina (Sinisalo 2005, 15).

Yksi tapaustutkimuksistani on käsitellyt saamelaisuuden ja Saamenmaan havaitsemista etelän näkökulmasta. Varhaisimpana pontimena olivat vaellus- ja kuvausmatkat pohjoiseen vuodesta 1968. Tuon ajan otokset ovat tutkimuksen materiaallinen pohja, mutta mahdollisuus ymmärtää ja tulkita sekä omaa että muiden ottamaa pohjois-kuvastoa syntyi vasta työssäni Saamen kulttuurihistorian opettajana Saamelaisalueen koulutuskeskuksessa 1990-luvun lopulla. Kenttätöymateriaali tuli käyttökelpoiseksi kolme vuosikymmentä myöhemmin, kun kykenin sijoittamaan kuvaston oikeisiin teoreettisiin ja metodisiin yhteyksiin.

Tapa havainnoida pohjoista kiteytyi vähitellen kolmeksi erilaiseksi lähestymistavaksi: romantikon, antropologin sekä vaeltajan. Esimerkkeiksi valitsin Samuli Paulaharjun (1875–1944), pesunkestävän romantikon, etnomusikologi Erkki Ala-Könnin (1911–1986) sekä omat ja Raimo O. Kojon (1939–) vaelluskuvat. Kävin läpi Museoviraston kuva-arkistossa Paulaharjun negatiivikokoelmat 1910–1930-luvulta, Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen perinnearkistossa Ala-Könnin saamelaisalueen kuvat 1960-luvulta sekä omat negatiivi- ja diakokoelmani. Raimo O. Kojo valikoi itse omista laajoista kokoelmistaan kuvaehdotukset sekä oman näkemyksensä että keskustelujemme perusteella. Kaikille näille kuvaajille pohjoinen on merkinnyt etäisyyttä omasta elämänpiiristä, etelästä. Pohjoinen ei ole ollut heille ainoastaan maantieteellinen alue, vaan myös mielentila.

Saamenmaan äärellä: kaksi kuvaajaa on lähestynyt samaa aihepiiriä eri aikakausien näkökulmista:



Romantikko Samuli Paulaharju kohtasi Enontekiön-matkallaan 1921 lapsia, jotka edustivat hänelle vielä alkuperäiseksi miellettyjä vapaita nomadeja. Museovirasto, kuva-arkisto 3490:2791.



Moderni arkkitehtuuri leikkaa vertikaali- ja horisontaalilinjoina Saamenmaan luonnonmaisemaa: Utsjoen koulukeskus 1998. Kuva: Hannu Sinisalo. Kuvaajan kokoelma.

Kuvien tarkastelu sekä niiden asettaminen rinnan kolmeen eri tarkastelukontekstiin avasivat selkeästi etelän käsityksiä pohjoisesta toiseudesta. Tuloksena oli näyttelyproduktio Kolme Pohjoista sekä kirja, jossa kolme eri näkökulmaa laajeni pohjoismaisten etelä-pohjoinen dikotomioiden kartoitukseksi Saamenmaan alueella (Sinisalo 2005, passim).

Kuvan merkitystasoja

Jokaisessa kuvassa on kaksi tasoa: pintataso ja syvätaso. Pintataso esittää kuvasuoranaisesti nähtäviä esineitä, henkilöitä ja miljöitä. Syvätasolla paljastuvat kuvattujen elementtien todelliset kulttuuriset merkitykset (Sinisalo 1988, 27–28). Syvätasoon ymmärtäminen edellyttää kuvattua kulttuuria yleistä ja laajaa tuntemusta. Tällöin kuva voidaan sijoittaa oikeaan asemaansa tutkittavan kulttuurin kokonaistrakenteessa – joko relevanttina keskeisilmiönä tai kokonaisuuden kannalta irrelevanttina, mutta poikkeavana kiinnostavana ilmiönä. Toisaalta itse kuvauskonteksti ja kuvan ”historia” on hyvä kirjoittaa auki tutkimuksessa, jotta kuvaajan omat tavoitteet sekä ajankohdan yleisen kuvaustradition vaikutukset kyetään seulomaan niistä merkityksistä, joita kuvaan on latautunut ajan kuluessa ja tulkin siirtyessä itse kuvaajalta tutkijan käsiin. Omaakin kenttätutkimusmateriaalia on hyvä etäännyttää ja tarkastella ulkopuolisen silmin.

Jokaisen aikakauden kuvasto tai jokaisen kuvaajan tuotanto on oma järjestelmänsä, jossa kukin kuva pinta- ja syvätasoinen on merkki. Kuvien muodostama kokonaisuus on taas näiden merkkien järjestelmä, *semiosis*. Sen avaaminen auttaa ymmärtämään, miksi joku tietty kohde on kuvattu niin eri tavoin eri aikoina ja miksi jopa samana ajankohtana eri kuvaajat ovat tallentaneet sen erilaisista näkökulmista. Semiotiikan termin pintarakenne on kuvan ilmaisu, syvärakenne sen sisältö. Semioottiset merkkijärjestelmät ovat kuitenkin monimutkaisempia kommunikaatioprosesseja. (Kuusamo 1990, 43–54.)

Hyviä esimerkkejä ovat 1920- ja 1930-lukujen Helsingin yliopiston osakuntien keruuretkien kansatieteelliset kuvastot. Retkikuntien tavoitteena oli kuvata reliktinomaisia, katoavia kulttuuripiirteitä. Kuvien semiosis on 1800-luvun agraarimaisuus ja -mentaliteetti vanhoine työtapoineen, esineineen ja arkaaisine rakennuksineen. Samaan aikaan nuoret kyläkuvaajat tallensivat samoja kyliä kokonaan toisesta näkökulmasta: näiden 1920- ja 1930-lukujen nuorten miesten semiosis muodostui modernin ja teknistyvän maailman merkeistä, kuten moottoripyörästä, autoista, puhelimesta, haitareista, gramofoneista ja muotivaatteista. Kumpikin semiosis oli tosi, mutta lähtökohdat kulttuurin kuvaamiselle olivat vastakkaiset: kansatieteellisten

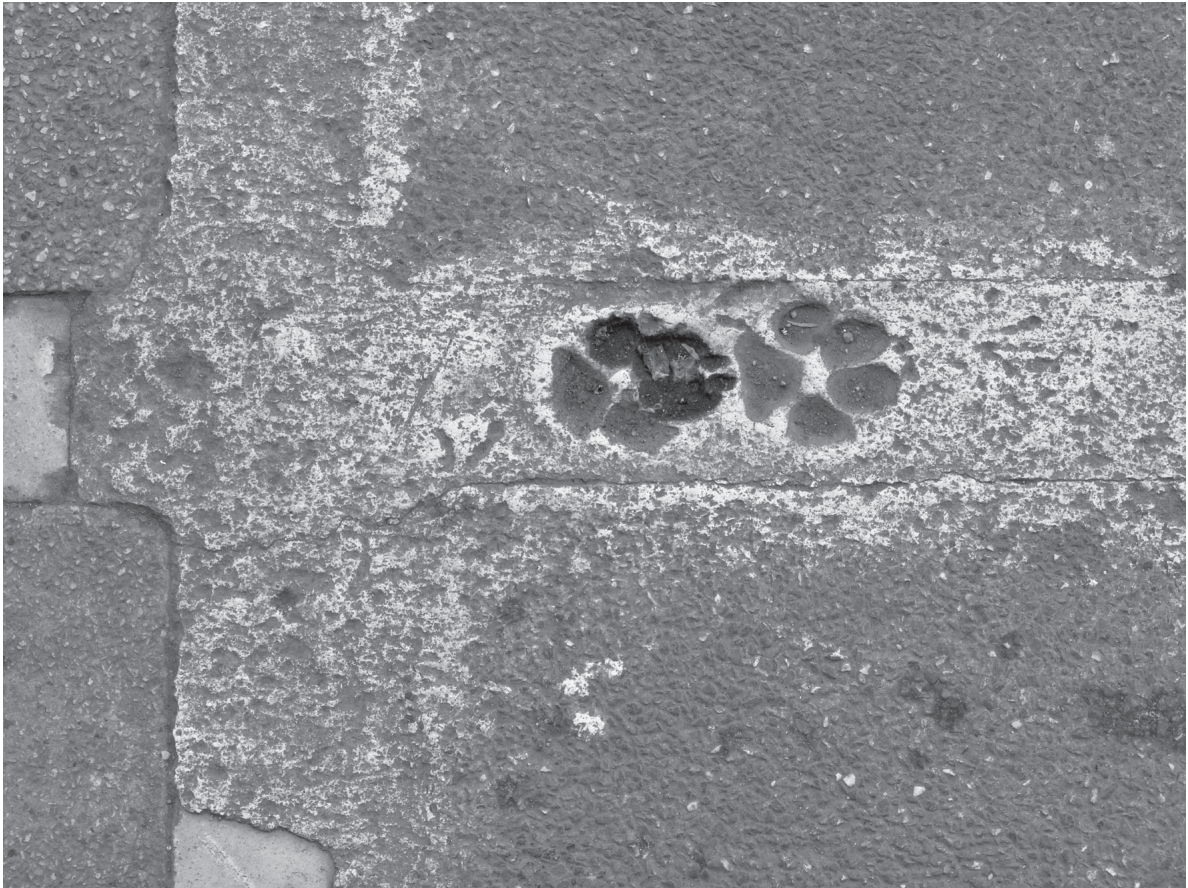
retkikuntien kerääjät havainnoivat kohteensa imperfektin oletuksessa, nuoret kyläkuvaajat taas preesensin ja futuurin oletuksissa.

Minkä tahansa kuvan historia sen synnystä reseptioon voidaan palauttaa seuraavaan kaavioon: Kuvaajan tarkastelema ja havaitsema maailma on kokonaisuus, josta hän rajaa kohteensa ajassa ja tilassa. Rajauksen perustana ovat kuvaajan omat kulttuuriset ja kognitiiviset ”suotimet”. Kuvaaja voi olla *auteur*-tyyppinen itsenäinen toimija tai koodaaja, joka työskentelee annettujen oletusten mukaisesti. Taiteilijaa on yleensä pidetty *auteur*ina, dokumentaristia helposti taas pelkkänä koodaajana, mutta raja on aina liukuva. Valinnaisten välineiden avulla kuvaaja luo tallenteen, joka esitetään katsojille. Esitysalustana on media, jolla on erilaisia efektiarvoja. Esimerkiksi vaikuttavin efektiarvo lienee Suomessa ollut 1930-luvulla Suomen Kuva-lehden kansikuvilla, joihin oli tuolloin varsin paljon kansatieteilijöiden tai dokumentaristien otoksia. Laajalevikkisiä ja efektiltään merkittäviä olivat myös postikortit ja sanomalehtikuvat. Toisaalta esitysalusta voi suppeimmillaan olla yhden tutkijan työpöytä. Katsojilla on vielä kuvasta eri aikoina omat tulkintaan vaikuttavat kulttuuriset ja kognitiiviset reseptiosuotimensa. Kuvan synty- ja käyttökontekstit eri aikoina on hyvä selvittää, jotta kuvan monitulkintaisuus tulee ymmärrettäväksi (Sinisalo 2003a, passim).

Dokumentin ja taiteen rajamailla

Kansatieteellinen dokumentti mielletään raportoivaksi ja tallentavaksi, mutta jokainen kuva myös käsitteellistää kohdettaan. Dokumenttia on totuttu pitämään objektiivisuuteen pyrkivänä, faktisena. Taide sen sijaan on nähty vastakohtaisesti äärimmäisen subjektiivisena ja fiktiivisenä. Koska puhdas objektiivisuus on mahdotonta, jokaisessa dokumentissa on myös valintojen kautta syntynyttä näkemyksellisyyttä. Hyvä dokumentti puhuttelee katsojaa, tutkijaa tai julkaisun lukijaa kahdella tasolla: tietona ja tunteena. Tieto, *ratio*, raportoi havaitun maailman ulkoisen todellisuuden, tunteen tasolla katsoja sisäistää tämän todellisuuden ja joutuu ottamaan siihen kantaa. Taiteen ja dokumentin suhde on tämän päivän valokuvailmaisun ydinproblematiikkaa. Sama problematiikka on myös kenttätööhön lähtevän kansatieteilijän tai kuvia käyttävän tutkijan edessä. Hyvän dokumenttikuvan syvyys on sisällössä, joka on taidolla ja ymmärryksellä puettu alitajunnan tavoittavaksi viestiksi (Sinisalo 2003b, 30).

Esinekuvaus on hyvä esimerkki valokuvan dokumentaarisuuden ja taidekäsitysten limittymisestä. Esineen ulkoiset ominaisuudet olivat tärkeitä tutkijoille, mutta 1930-luvun funktionalismi, konstruktivismi ja *Die Neue Sachlichkeit* -taidesuunta ko-



Metonymian periaatteen mukaisesti osa edustaa kokonaisuutta ja kuvan eri osat tukevat kokonaisuutta. Ateenan kulkukoirien näkyvyys kaupunkikuvassa ei vaadi välttämättä runsasta kuvastoa itse koirista, vaan asia voidaan fokusoida toisin: Tassujen jäljet Odos Stadioulla. 20.4.2004, Ateena. Kuva: Hannu Sinisalo.

rostivat esineiden sisäisten merkitysten ja luonteen paljastamista (Vierhuff 1980, 41–61). Tämä esinekuvan kaksijakoisuus näkyy selkeästi tuon ajan kuvaajien työskentelyssä, jopa vuosikymmeniä myöhemmin.

Hyvän, jotain olennaista ja merkittävää kohteestaan viestivän dokumenttivalokuvan tulee vastata pintatasolla kysymyksiin mitä ja keitä kuvassa on sekä missä ja milloin kuva on otettu. Kuvan tulee vastata myös kysymykseen miksi, ilmaista syiden ja seurausten suhteet. Dokumentti paljastaa todellisuuden yleisesti havaitsemattomia puolia, ja se on todellisuuden rajaukseksi mielletävä kokonaisuus.

Hyvä dokumenttimateriaali sisältää myös laajan oheismateriaalin. Jo dokumenttia suunniteltaessa on hyvä ryhtyä koostamaan sekä dokumentointipäiväkirjaa että arkistoa kertyvästä oheisaineistosta. Nämä helpottavat dokumenttikuvaston myöhempää käyttöä. Tallennetusta materiaalista voidaan päätellä dokumentin tavoitteet ja kontekstit, jotka ovat tärkeitä myöhemmille tulkinnoille. Toisaalta dokumentin yhteydessä kerätty arkistomateriaali ja esimerkiksi haastattelut antavat dokumen-

toidusta kohteesta tietoa, joka saattaa olla ainutkertaista. Laaja tausta-aineisto mahdollistaa myös mitä erilaisimpien variaatioiden kokoamisen aineistosta. Dokumenttiprojekti ei ole kertakäyttötavaraa, vaan kukin tutkija ja aikakausi voi löytää siitä uusia painotuksia ja näkökulmia.

Dokumentin taustatiedoista voidaan parhaimmillaan purkaa auki suoranaiset ja implisiittiset sopimukset tekijän, teettäjän sekä oletetun kohderyhmän välillä, kuvaajan näkemyksien ja omien tulkintojen painottumiset, kysymykset lavastamisesta ja ohjaamisesta sekä kuvaajan rooli sivullisena, tarkkailijana tai osallistujana. Tutkijan kannalta olennaista on myös, kuinka paljon materiaalia on valikoitu tai editoitu. Nämä kaikki käyvät ilmi, jos kuvaaja on pitänyt sekä kuvaus- että kenttäpäiväkirjaa projektista kokonaisuutena, jokaisesta kuvaussessioista ja vielä jokaisesta erillisestä kuvasta. Molempien aktiivinen kokoaminen jo kuvausta valmisteltaessa kuuluu hyvän kenttätutkimuksen periaatteisiin.

Kansatieteellinen valokuva Suomessa

Valokuvaa voidaan käyttää kansatieteen tutkimuslähteenä, vaikka sitä ei olisi otettu alun perin kulttuurintutkimuksen tarpeisiin. Täten jo Suomen ensimmäinen valokuva, Henrik Cajanderin kuva Nobelin talosta Turussa 3.11.1842, on miljöötutkimuksen kannalta merkityksellinen.

Ensimmäinen kansatieteelliseksi katsottava valokuvaprojekti aloitettiin Suomessa 1876, kun Helsingin yliopiston osakunnat lähettivät maakuntiin esinekerääjiä sekä myös joitakin valokuvaajia. Varsinaisesti ensimmäiset tutkijat lähtivät kentälle 1890-luvulla, kun evolutionistisen teoriamallin pohjalta luotu typologinen metodi edellytti laajaa tutkimusmateriaalia joko esineinä tai kuvina.

Nuorten kansatieteilijöiden todellinen ekspansio kentälle alkoi 1920-luvulla. Sitä vauhdittivat myös vuodesta 1925 osakuntien uudelleen virinnyt kylätutkimustoiminta ja kenttäkeruuretket. Kansatieteilijöiden valokuvaustyön luonne muuttui 1930-luvun alkupuolella, kun tieteelliseksi paradigmaksi vaihtui funktionalismi. Sen periaatteiden mukaan alettiin kuvata lineaarisia, elokuvamaisia työtapasarjoja. Vuonna 1936 perustettu Oy Kansatieteellinen Filmi vauhditti tätä kuvaustapaa (Valisaari 1984, 45–90).

Kansatieteellinen valokuva keskittyi 1960-luvun jälkeen yhteisötutkimuksen periaatteiden mukaisesti laajoihin miljöihin ja yhteisön jäsenten toimintoihin, sosiaalireportaasinomaiseen havainnointiin. 1990-luvulta alkaen kohteena on ollut arki, mutta nyt kuvaajina ovat yhtä lailla nuoret valokuvataiteilijat kuin kulttuurintutkijat. (Dölle et al. 1989, 79–103; Sinisalo 1994, 4–17.)

Kuva-aineiston käyttö illustraatiosta primaarilähteeksi

Valokuvien voidaan esittää lähes kaikkia kansatieteen keskeisiä tutkimuskohteita. Kuva on aina käyttökelpoinen illustraatio, viitteellinen kuvitus sekä tekstin havainnollistaja. Illustraatio on aiheen selkeätä kuvitusta ilman tahallisia merkityslisiä: kun kirjoitetaan napakairasta, sen kuva kertoo nykylukijalle, millainen esine on.

Kuvilla voidaan herättää myös viitteellisiä mielteitä, jotka auttavat lukijaa sisäistämään tutkimuksen tekstiä. Esimerkiksi tehdastyöväestön asemaa käsittelevissä tutkimuksissa voidaan käyttää emotionaalisesti latautuneita kuvia, jotka ohjaavat lukijan kokonaisnäkemystä. Johdatteleva ja viitteellinen kuvankäyttö on kävelyä ohuella nuoralla, koska kuvat saadaan helposti manipuloitua halutun suuntaiseksi jopa tiedostamattomin valinnoin ja tekstityksin.

Havainnollistaminen on kuvan keskeinen tehtävä: kuva voi toimia todisteena esimerkiksi henkilöistä, esineistä tai rakennuksista, joita ei enää ole. Parhaimmillaan kuva avaa kadonneen tai kaukana sijaitsevan maailman kuin ikkunana kokonaisvaltaiseen näkymään. Viitteellinen ja havainnollistava merkitys kuvilla on tavallisesti vasta tutkimuksen julkistamisvaiheessa. Tällöin kuvia ei ole käytetty varsinaisesti edes primaarilähteinä, koska se edellyttää kuvamateriaalin mukaan ottamista jo tutkimusprosessissa.

Sekundaarilähteenä kuva on ensiarvoinen kansatieteessä. Kaikkea esineellistä tutkimusmateriaalia ei ole mahdollista pitää saatavilla, ei työpöydällä eikä edes museon varastossa. Vertailun edellytys on laaja aineisto, jonka kansatieteilijä useimmiten levittää eteensä kuvina. Yhtä lailla kuin Julius Ailio 1890-luvulla katseli kirjoituspöydällään valokuvavedoksia ja piirroksia Lopen kansanomaisista rakennuksista ja teki päätelmiä aineistosta, tutkii nykypäivän antropologi kenttämatkojensa tuloksia sähköisinä kuvatiedostoina (Ailio 1896, passim; Ailio 1902, passim; Sinisalo 1988, 28–29). Primaarilähteenä kuvaa voidaan käyttää kansatieteessä muun muassa perinteisessä esinetutkimuksessa kaikilla sen saroilla, funktioanalyttisessä esinetutkimuksessa, työtapojen tutkimuksessa, miljöötutkimuksessa, modernisoituvan kansankulttuurin innovaatiotutkimuksessa, järjestö- ja organisaatiotutkimuksessa, tapakulttuurin tutkimuksessa, etnisen identiteetin tutkimisessa, elämänhistoriatutkimuksessa (*Life History*-tutkimus), kulttuurin kokonaisvaltaisessa inventoinnissa sekä sosiaalisten suhteiden ja interaktioiden tutkimuksessa (Collier & Collier 1986, 28–29, 45–63, 82–98; Dölle et al. 1989, 79–97; Sammallahti 1985, 114; Sinisalo 1985, 159–162; Sinisalo 1995, 81–85).



Anthropological Study. 2003. Tribe- ja gender-merkit ovat tuttuja antropologiasta. Kuva ei jäljennä todellisuutta, vaikka kaikki sen elementit ovat sinänsä fragmentteina tosia. Roolimerkkien kääntö sekoittaa ja kyseenalaistaa länsimaisen visuaalisen antropologian havaintoja. Kuva: Jii Vanii RedMarks, Jamaica. Pärnun nykytaiteen museon kokoelma.

Dokumenttiprojekti

Valokuvan käyttö minkä tahansa edellä mainitun alueen tutkimuksessa edellyttää joko kuva-arkistojen materiaalin käyttöä tai omaa kenttätöitä, usein molempia. Arkistojen tutkiminen on aikaa vievää, koska niitä muodostettaessa on käytetty erilaisia kortistointi- ja lajitteluperiaatteita. Suuri osa kuvista on negatiiveina ja ainakin ulkona atk-pohjaisista selailuohjelmista. Arkistoissa on kuitenkin kymmeniä miljoonia kuvia, joiden anti kannattaa katsoa edes kursorisesti. Omaan dokumenttiaiheeseen löytyy useimmiten aineistoa, joka antaa ajallista syvyyttä ja vertailupohjaa.

Jos lähdetään kentälle, dokumenttiprojekti on suunniteltava huolella. Ensimmäinen askel on kohteen valinta sekä olennaisten kysymysten asettaminen: mitä, miten ja miksi kuvataan. Tämän jälkeen on vuorossa esitiedon hankkiminen kohteesta. Valmisteluihin kuuluvat myös materiaalien ja välineiden valinta, kohteeseen tutustuminen, sopimusten teko kohteen kanssa, synopsin teko sekä mahdollinen kuvakäsikirjoitus. Kuvausprosessin kesto riippuu kohteesta ja sen ajallisesta, alueellisesta tai yhteisöllisestä laajuudesta. Kuvaustyön jälkeen on tulosten arvioinnin vuoro sekä mahdollisen ”paikkaussuunnitelman” laatiminen. Täydennyskuvausten jälkeen materiaali editoidaan ja jäsennetään.

Mikäli dokumentti esitetään itsenäisenä kokonaisuutena, täytyy se koostaa ja julkaista esimerkiksi näyttelynä, painotuotteena tai verkkomateriaalina. Viimeisenä vaiheena on palautteen hankkiminen ja sen käsittely.

Hyvä katsaus suomalaisten nykydokumentaristien tapaan hahmottaa ympäröivä todellisuus ja rekisteröidä sitä on teos *Dokumentti*. Yksitoista suomalaista valokuvaajaa kertoo suhteestaan dokumenttiin, päätymisestään dokumenttien kuvaajaksi sekä työskentelytavoistaan. Teoksen hedelmällisyys on sen monisäikeisyydessä: taiteen viitekehyksessä liikkuvat kuvaajat katsovat koko ympäröivää yhteiskuntaa ja sen kulttuurisia ilmentymiä toisin kuin raportointiin pyrkivät dokumentaristit. Visuaalinen antropologia on kirjoituksissa läsnä konnotaatioina, suoraa kerrontaa etnografisesta dokumentaatiosta ei ole. (Haapio 1998, passim.)

Varsinainen dokumenttityöskentely on pitkäjänteistä. Idean ensimmäiset taustat saattavat hahmottua vuosikymmenten takaisista kokemuksista. Kuvausprosessi voi kestää vuosia, toki pitkinne suvanto- ja kypsytelyvaiheineen. Alkuperäinen synopsis muotoutuu uudelleen, saattaa välillä kadota, ja lopulta koossa on todennäköisesti erilainen alaosioiden jakautuva kokonaisuus kuin mitä aluksi oli kuvitellut. Polut haarautuvat ennalta arvaamattomasti, ja valpas dokumentaristi ei saa pakonomaisesti pitäytyä ennalta viitoittamallaan reitillä.

Esimerkki mutkaiseksi osoittautuneesta dokumenttiprojektista on Virossa parin viime vuoden aikana kuvaamani kokonaisuus, jonka työnimenä oli aluksi *Forum*

Sovjeticum. Jos asetan sen dokumentin tuottamisen kaavioon, pitkän työskentelyajan luoma labiliteetti havainnollistuu:

Kohteen valinta, kysymysten asettaminen: mitä, miten ja miksi

Taustalla oli Viron historian kaksoisluonteen hahmottaminen. 1980-luvun alussa NEFA-Jyväskylä ry:n ensimmäisellä matkalla Tallinnaan ja Tarttoon koin kaupungit harmaina, alakuloisina ja suljettuina. Näkemystä alleviivasi syystalvinen sää. Kuvasin vanhan kaupungin autioita ja sateisia kujia 6x6 cm:n mustavalkoiselle filmille ja tein niistä joitain vedoksia, ilman erityistä tarkoitusta.

Seuraavan kerran näin Viron ja erityisesti Tallinnan kokonaan toisenlaisena 1990-luvun loppupuoliskolla. Miljöö oli muuttumassa nopeasti, neuvostoajan harmaudesta pyrittiin liki vimmaisesti eroon. Myös mentaliteettimuutos oli jyrkkä. Aiemman ankaran kontrollin asemesta tunnuttiin liu'utun hallitsemattomaan diversiteettiin.

Vapauden käsitteen Janus-kasvoisuus alkoi kiehtoa dokumentin aiheena. En uskonut kykeneväni kuvaamaan ihmisten arkea, sen sijaan ajattelin konkretisoida Neuvosto-Viron ja nyky-Viron kompleksisen suhteen rakennuskulttuurissa. Moderni Viro halusi eroon menneisyyden muistoista, ja tämä näkyi 1940–1980-luvun megalomaanisen betonirakentamisen tietoisena hyljeksimisenä ja tuhoamisena.

Halusin esittää niin virolaisille kuin muillekin, että lähimenneisyyden tekeminen näkymättömäksi on mahdotonta, koska se on kuitenkin läsnä. Tarkoitus toteutuisi kuvamaalla neuvostoajan monumentteja nykyisessä tilassaan. Alustavasti hahmotelin kuvausalueeksi Viron länsi- ja pohjoisrannikon Paldiskista Narvaan. Paldiskissa oli sijainnut idän etuvartiona länttä vastaan ydinsukellusvenetukikohta vuoteen 1993 asti. Narvassa olivat joen molemmin puolin vastakkain Ivangorodin ja Narvan linnoitukset, muistona idän ja lännen rajarailosta 1600-luvulla ja taas uudelleen tänä päivänä.

Esitiedon hankkiminen

Tiedon hankkiminen osoittautui yllättävän hankalaksi. Neuvosto-Virossa ei ollut merkitty karttoihin sotilasrakennelmia, joita suuri osa betonikolosseista oli. Nyky-Virossa ei näistä kirjoitettu kuin satunnaisesti, vaikka kahlasin läpi matkailukirjallisuuden ja historiantutkimusten lisäksi *Õhtulehteä* ja *Postmeestä*. Viron matkailutoimistolle Itä-Viroa ei oikeastaan ollut olemassa.

Internet-sivustoilta löytyi kuitenkin aineistoa. Virolaiset luonnonsuojelijat kirjoittivat Itä-Viron teollisuuskaupunkien saasteongelmista ja ulkomaiset horror-turis-

min harrastajat kohottivat kärkisijoille Paldiskin, erityisesti sen hylätyn ydinsukelusvenetukikohdan. Koko projektin nimi syntyi tuosta tukikohdasta: liki puolen nelikilometrin hylätty betonimonumentti toi mieleen Rooman valtakunnan rauniot. Imperiumien sortuessa jäljelle jäävät vain vallan rakennukset: Rooman jäljiltä *Forum Romanum*, Neuvostoliiton jäljiltä *Forum Sovjeticum*.

Kohteen kuvauksen suunnittelu, rajaukset ajassa, tilassa ja tapahtumakokonaisuudessa

Kuvausajankohdaksi valitsin joulukuun lopun 2002. Maisema oli kylmän sinertävä, osin lumeton, siis kohteen luonnetta mukaileva – jopa alleviivaava. Kuvaustilaa hahmotin Paldiskin tarkasta kartasta. Tarkastelin sen perusteella myös mahdollisia kuvakulmia maaston muotoihin suhteutettuna. Tila ei tuntunut asettavan rajoituksia. Aikaa varasin kolme päivää, kunakin valoisaa oli noin klo 10–15. Tilassa ei ollut odotettavissa mitään erityistä tapahtumaa.

Materiaalien ja välineiden valinta

Ensimmäiselle kuvausmatkalle päätin ottaa vain kinofilmijärjestelmän ja varakameran. Koska aioin taltioda laajoja näkymiä ja horisontaalisesti levittäytynyttä rakennuskompleksia, varasin mukaan avarimman laajakulmaoptiikan. Pakkasesta en odottanut erityisiä ongelmia. Filmimateriaaliksi valitsin dian, koska halusin esitellä ensimmäisen kuvausmatkan tuloksia muillekin mahdollisimman yksinkertaisella tavalla. Jalustan otin mukaan, varoiksi.

Kohteeseen tutustuminen

En käynyt tutustumassa kohteeseen etukäteen, vaan ajattelin samalla kuvaavani kinodiaa seuraavan, varsinaisen kuvausmatkan pohjaksi. Pidin karttaa ja www-sivujen selosteita riittävinä, jotta kentän luonne tuli ymmärrettäväksi.

Sopimusten teko kohteen kanssa

Kuvausmatka ei edellyttänyt mitään kirjallisia sopimuksia tai lupia. Sen sijaan ”sannattomina” sopimuksina olin päättänyt, että jos paldiskilaiset suhtautuvat äärimmäisen torjuvasti kuvaukseen, keskeytän sen, ja jos törmään suljetussa ydinsukelusvenetukikohdassa venäläisiin, poistun paikalta. Tosin tukikohtaan ei pitänyt

päästäkään, ja olin valmistautunut kuvaamaan sitä vain ulkoa. Yllättävien tilanteiden mahdollisesti vaatimia sopimuksia en valmistautunut tekemään, koska venäjän taitoni oli alkeellinen. Kielitaidon puute oli ja on projektin heikoin kohta, koska Paldiski ja Itä-Virumaa ovat enimmin venäjänkielisiä.

Synopsiksen teko

Synopsis oli spatiaalinen eli se perustui kartan mukaiseen kiertoon kaupungissa: asemalta tukikohtaan ja takaisin, kolmisen kilometriä. Kolmena päivänä kävelisin eri reitit.

Mahdollinen kuvakäsikirjoitus

Kuvakäsikirjoitusta en tehnyt, hahmottelin ainoastaan tukikohdan laajan horisontaalirakenteen mukaisia kuvakokonaisuuksia: länsisivu, etelä sivu, itä sivu. Kuvaääräksi oletin pari sataa.

Kuvausprosessi

Näin heikolla kentän etukäteistuntemuksella sekä hataralla synopsiksella kuvausprosessi ei sujunut odotetusti Paldiskissa. Pakkanen sekä tuuli puuttomilla aukeilla hyydyttivät järjestelmäkameran parin tunnin kuvaamisen jälkeen. Myös kädet kangistuivat pienten säätönappuloiden kanssa. Pakkasta paremmin sietävä ja helpommin käsiteltävä varakamera kuitenkin toimi.

Ihmisiä ei kaduilla juuri ollut, joten ongelmia ei kuvattavien kanssa tullut. Kuvasin kaupungissa olevia, räjäytettäväksi valmisteltuja kerrostaloja ja paljaita puistikoita. Paldiskin yleisilme oli dokumenttia ajatellen odotettua antoisampi. Tukikohta oli oletetun kaltainen, mutta kokonaan piikkilanka-aidoin suljettu. Kuvasin sitä mielestäni riittävästi. Eräässä kohdassa oli aukko, josta menin lopuksi sisään alueelle. Rakennuskompleksin sisältä lähestyi kuitenkin kolme venäläisnuorukaista – joilla oli tukikohtaan yhtä vähän luvallista asiaa kuin minulla – joten toimin etukäteissopimukseni mukaisesti ja poistuin tukikohdan alueelta.

Tukikohdan ja aseman välillä oli aidattu ja suljettu venäläisten hautausmaa. Siitä ei ollut mitään mainintaa esitietolähteissäni, mutta se niveltui mainiosti dokumenttiprojektin kokonaisuuteen. Aita oli sen vuoksi, että venäläisten haudat saisivat olla rauhassa virolaisilta. Haudoilla oli muistomerkkeinä mm. torpedoita, ja koko hautausmaan esinekieli korosti kaupungin omaleimaisuutta. Myös osin häpäistyt sekä osin äärimmäisen huolella hoidetut haudat kertoivat dikotomiasta.

Viimeisenä kuvauspäivänä palattuani öiseen Tallinnaan kävelin vasta valmistuneen viihdekolossin, Coca Cola Platzan, takaa. Näin ja kuvasin sen nyt tulevana markkinatalouden Forumina, kokonaisuudelle vastakohtaiseksi lopetukseksi ensimmäiseen Paldiski-sessioon.

Tulosten arviointi, paikkaussuunnitelma

Tulokset olivat toisenlaisia kuin oletin; tukikohta oli enää vain sivujuonne. Mitään varsinaista paikkaussuunnitelmaa en Paldiskia varten enää hahmotellut, ainoastaan tulevaisuudessa toteutettavan kuvausmatkan varsinaisella keskikoon kameralla, jolla saisin riittävän suuria originaaleja näyttelyvedoksia varten. Sen sijaan koko Forum Sovjeticum -ajatus laajeni esineiden symbolifunktion ilmentämiseksi.

Uusi kuvausprosessi

Tein Paldiskin jälkeen kaksi uutta kuvausmatkaa, toisen Pärnuun jälkifunktionalistisen neuvostoarkkitehtuurin kuvaamiseksi, toisen Tallinnan miehitysmuseoon. *Okkupatsiooni Muuseumissa* dikotomia paljastui yllättäen yläkertaan sijoitettujen van-
kılanovien sekä alakertaan vietyjen, osin pirstottujen neuvosto aikaisten patsaiden vastakohtaisuudessa. Neuvostovallan totalitarismin merkit olivat sekä nostettu esiin varoituksina (ovet) että alistettu kellariin (patsaat).

Materiaalin editointi

Tähän asti kuvatusta materiaalista olen editoinut kolme teemaa: Paldiskin rakennukset, Paldiskin hautausmaan ja miehitysmuseon näyttelydikotomian. Kaksi edellistä ovat dioina, viimeinen on vedoksina.

Dokumentin koostaminen

Dokumenttiprojekti laajentunee temaattisesti vielä jälkifunktionalistisiin rakennuksiin sekä alueellisesti Itä-Virumaan kaupunkeihin. Viimeksi mainittu tuonee tullessaan uusia osateemoja. Jälkifunktionalismi-teeman ensimmäisiä sessioita olen kuvannut talvella 2003–2004, lähinnä Tallinnassa Koplin ja Lasnamäen venäläiskaupunginosissa. Kokonaisuudessaan dokumentti ei ole lähellekään valmis; Forum Sovjeticum on osin väistynyt, tilalle on tullut fyysisen esinemaailman symbolifunktioarvon osoittaminen lähihistorian Viro-Venäjä -valtakäsitteiden ilmentäminä. Ko-

konaisuus jakaantuu useisiin alaosioiden, jotka kaikki kuitenkin kertovat samasta pääteemasta.

Julkistaminen sekä palaute ja sen käsittely

Dokumentin osia ei ole vielä julkistettu. Tavoitteena on laaja materiaali, josta voi työstää näyttelyitä tai julkaisun. Palautetta olen koonnut jonkin verran Suomessa. Virolaisten palautteen kysymisen koen hankalaksi, mutta avoimuuden vuoksi sekin on käsiteltävä.

Tapaus: Eino Nikkilä – funktionalisti, satakuntalainen, työn kuvaaja

Laajimpia kansatieteellisiä tutkimusprojektejani on ollut Eino Nikkilän (1904–1985) Satakuntaa koskevan kuvaston analyysi. Tarkastelen Nikkilää kolmella tasolla: työtapojen kuvaajana, Satakunnan maakuntaidentiteetin kuvaajana sekä funktionalistina, jonka keskeisenä kuvausmetodina olivat lineaariset, elokuvamaiset kuvasarjat.

Nikkilä osallistui ensimmäiseen kotiseuturettekseen valokuvaajana 1929 Suonien Sarkolassa. Vuosina 1930–1947 keruumatkat suuntautuivat Siikaisiin, Ikaalisiin, Merikarvialle, Kankaanpäähän, Parkanoon, Karvialle, Tyrvälle ja Viljakkalaan.

Tyrvääläislähtöistä Nikkilää kiinnosti selvästi maakunnan arkaaisemmaksi koettu pohjoisosa, rajapinta Pohjois-Hämeeseen ja Etelä-Pohjanmaahan. Hän sivuutti Kokemäenjoen alavirran vanhat pitäjät samoin kuin eteläisen Satakunnan. Nikkilän kartoittamille seuduille olivat jo 1850-luvulla suunnanneet länsisuomalaisten kalevalaisten kansanrunojen viimeisten rippeiden kerääjät. Edelleenkin pohjoinen Satakunta on tiettyssä mielessä länsieurooppalaisen kulttuuriperinnön reliktiivinen sisämaaraaja. Nikkilä etsi ja todensi siis tämän rajan sisäpuolelle jäävää maantieteellistä, mutta samalla mentaalihistoriallista kulttuurialuetta.

Nikkilän tuotteliain kausi 1920-luvun lopulta 1930-luvulle oli suomalaisen kansatieteen murrosaikaa. Vielä 1920-luvun puolivälissä teoreettista ajattelua hallitsi evolutionismi. Evolutionistit kuvasivat yksittäisiä esineitä, rakennuksia ja kansantyyppiejä. Kuvia ryhmittelemällä havainnollistettiin kehitysprosesseja. Nikkilän varhaisimmat kuvat vuosilta 1928–29 ovat yksittäisiä otoksia, joihin kuhunkin on pyritty mahduttamaan keskeiset työvälineet, tekijä ja käsiteltävä materiaali. Työn prosessi ei kuvista käy ilmi.

Funktionalismista tuli evolutionismin antiteesi 1920- ja 30-lukujen vaihteessa. Uuden näkemyksen mukaiset dynaamiset kuvasarjat ilmaantuvat 1930-luvun alussa nopeasti Nikkilän tuotantoon. Vuosikymmenen puolivälissä Eino Nikkilä tallensi laajimmat kansanomaista työtä kuvaavat kokonaisuudet Suomessa. Merikarvian



Haapion ulkopintaa veistetään. Eino Nikkilä vei functionalismin mukaisen lineaarisen, elokuvamaisen kuvaustavan ehkä pisimmälle yli sadan otoksen sarjassaan Haapion rakentaminen Ahlaisissa 1935. Seuraavana vuonna Eino Nikkilän johdolla tehtiin myös lyhytelokuva Haaparuuhien valmistus. Haapiomestarina toimi Iisakki Juhola. Kuvat: Eino Nikkilä. Eino Nikkilän perikunnan kuvakokoelma (Soili Hanskala, Esko Nikkilä ja Seppo Nikkilä).



Eino Nikkilä kuvaa haapioaihion sisällä.

ajoverkkokalastuksen dokumentointi 1934 ja tyrvääläisen kutunjuuston valmistus 1938 ovat vaihe vaiheelta eteneviä työtapasarjoja. Suomalaisen etnografisen valokuvan – ja samalla myös elokuvan – eheimpiä kokonaisuuksia on pohjoissatakuntalaisen eränkävijän muinaisruuhan, haapion, valmistuksen dokumentointi 1935. Kuvat ovat selkeästi kytköksissä myös 1930-luvun esinekuvauksen konstruktivistisiin ja funktionalistisiin taidekäsityksiin.

Kuvien tutkiminen ja sijoittaminen ajankohdan yleisiin kuvaustendensseihin vei kaikkineen yli vuoden. Työn ensimmäisessä vaiheessa kävin läpi Museoviraston kuva-arkistossa kaikki Nikkilän ottamiksi merkityt kuvat, joita oli hieman yli 3000. Näistä historiallisen Satakunnan alueelta oli lähes 1400. Ensisijaisiksi katsomiani valokuvia oli hieman yli tuhat, toissijaisina pidin piirroksia ja museokokoelmavalokuvia. Lopulliseen kuvakäsikirjoitukseen valitsin 152 kuvaa.

Keväällä 2003 tutkimustilanne muuttui kuitenkin täysin: koko Eino Nikkilän jäämistö tuhansine negatiiveineen ”löytyi” hänen perikuntansa hallusta. Noin viikon työskentelyn jälkeen jäämistöstä paljastui liki 2000 negatiivia, jotka liittyivät Satakuntaan. Osa negatiiveista oli täysin uusia työtapasarjoja, osa Museovirastoon talletettujen sarjojen täydennyksiä. Myös kirjoitettuja muistiinpanoja ja muuta lähdemateriaalia löytyi runsaasti. Materiaali odottaa analyysiä ja yhdistämistä arkistomateriaalin kanssa.

Pitkä tutkimusprosessi on osoittanut, että arkistomateriaali ei välttämättä paljasta kuvaustyön koko skaalaa ja että kuviin liittyvät fragmentaarisetkin oheismateriaalit auttavat yhden kuvaajan tuotannon kartoittamisessa kokonaisvaltaisena ja kontekstisidonnaisena prosessina, ei erillisinä kuvastokokonaisuuksina. Myös uppoutuminen kuvauskohteen ”mentaliteetteihin”, satakuntalaisuuden ulottuvuuksiin, ja ajankohdan funktionalistiseen kuvakäsitykseen auttaa avaamaan kuvastoa sen monissa ulottuvuuksissa.

Tapaus: Esineen luonnetta etsimässä

Funktionalismin hengen mukainen esineen luonteen ja sisäisten merkitysten paljastaminen kiehtoi minua valokuvaajana jo 1970-luvun alussa ensimmäisillä kenttäkuvausmatkoilla. Tuolloin kuvasin sepän pajan työvälineitä ja rautatakeiden aiheita sekä todisteina niiden ulkoisesta hahmosta että raudan muoto- ja pintatutkimina. Samoin kuvasin jo 1970-luvulta lähtien vaivaisukkoja sekä erillisinä käsityötaidon ja kansanomaisen puuveistostaiteen ilmentyminä että karakterisoituina anteliaisuuden ja armeliaisuuden herättäjinä. Tällöin en kuvannut niitä ainoastaan kokonaisuuksina, vaan kiinnitin huomiota myös niiden vetoaviin piirteisiin, katseisiin ja käsien asentoihin.

Laajempi perspektiivi esinekuvauksen muotoihin, sisältöihin ja merkityksiin aukesi keväällä 2002, kun Tampereen yliopiston kansanperinteen arkistossa aloitettiin suurprojekti Erkki Ala-Könnin (1911–1986) koko kuvaston kartoittamiseksi. Arkistossa on noin 50 000 Ala-Könnin itse ottamaa kuvaa, lähes kaikki negatiiveina.

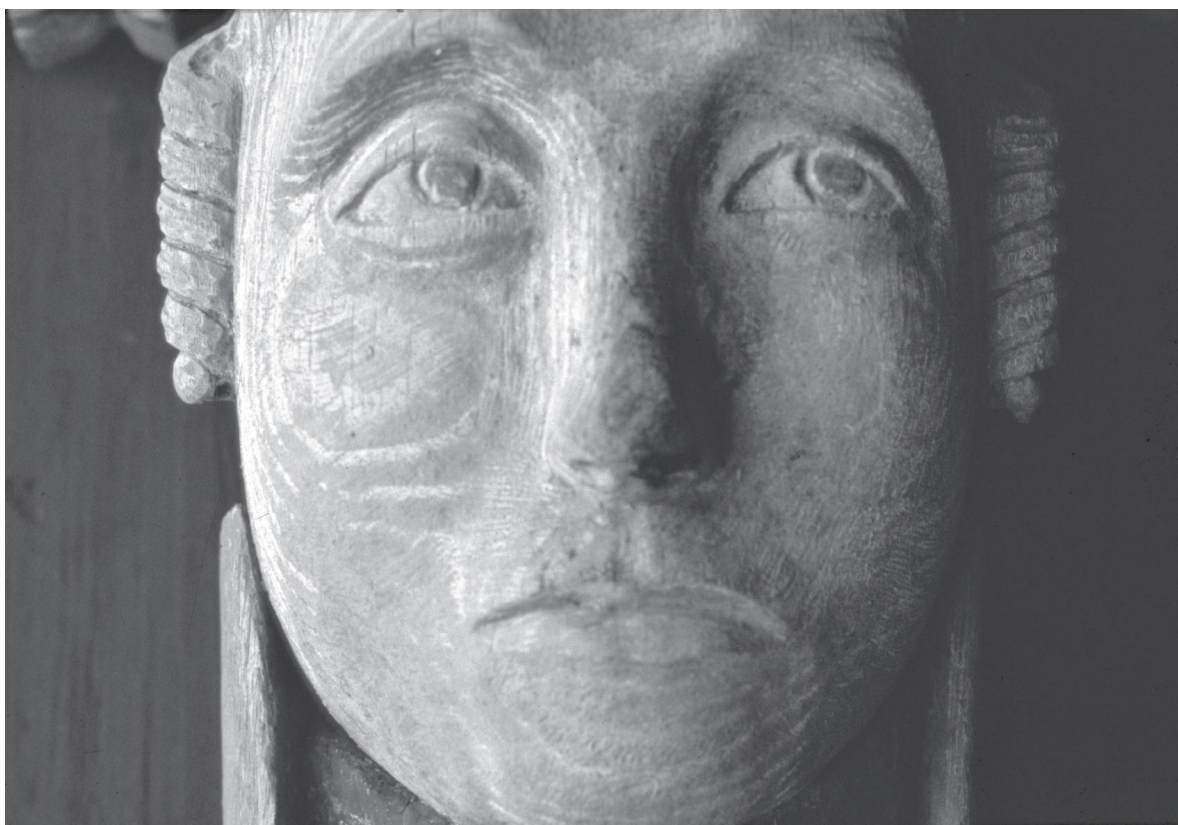
Tehtäväkseni tuli koko kuvaston käyminen läpi negatiivi negatiivilta ja sen evaluoiminen. Alkuhypooteeseja oli lukuisia, mutta yhdeksi päälinjaksi on kohoamassa 1930-luvun modernistisen näkemyksen mukaisen esinekuvauksen vahvuus vielä 1960-luvunkin tuotannossa.

Erkki Ala-Könni oli toki tietoinen jo 1930-luvulla funktionalismin uusista kuvanäkemyksistä, mutta työtapasarjat eivät kiinnostaneet häntä. Ala-Könniä kiehtoivat enemmän konstruktionismi ja Die Neue Sachlichkeit -tyyli. Hänen otoksensa ympäristökontekstista irrotetuista esineistä ovat sävy- ja muotoilmaisultaan selkeän voimakaslinjaisia. Oman kokonaisuutensa muodostavat kuvat erilaisista tekstiilikuvien geometrisista rakenteista. Esineiden lisäksi kuvakonstruktioita on agraarimaisen puurakenteissa, vanhan kaupunkimiljööön horisontaali- ja vertikaalilinjoissa sekä urbaanin miljööön modernia dynamiikkaa henkivässä diagonaalisuudessa.

Ala-Könni -projekti on ohittanut vasta puolivälin, mutta jo nyt hänen sitoutumisensa 1930-luvun taidenäkemyksiin on selkeä ja osoittaa dokumentin sekä taiteen käsitteistön limittyneisyyden suomalaisessa kansatieteellisessä kuvastraditiossa. Vuoden 2005 alussa Ala-Könnin materiaalista koottiin näyttely *Esineen olemus*, joka on ollut esillä Jyväskylän yliopiston Pinacotheca-galleriassa maaliskuussa 2005. Näyttelyssä on noin 50 vedosta, joiden avulla pohditaan esineen käsitettä, esineen syntyä, sen elinkaarta ja merkitysten vaihtoja sekä esineiden suhdetta toisiinsa eli ns. esinepopulaatioiden muodostumista. Konkreettinen kimmoke näyttelyyn oli Ilmari Vesterisen artikkeli ”Esinepeli”, jossa hän luonnostelee laveasti erilaisia mahdollisuuksia meitä ympäröivän esinemaailman tulkintaan (Vesterinen 2001, passim). Prosessi on siis ollut pitkä – 1970-luvun omakohtaisesta kuvaustyöstä vuonna 2004 luettuun artikkeliin, joka selkiytti materiaalin ja antoi lähtökohdat toteutukselle 2005. Ja prosessi on edelleen avoin, in spe.

Kuvaamisen, kuvankäsittelyn ja tallennuksen ongelmia

Valokuvan ottamisen perusteet eivät riipu juurikaan tallennemateriaalista, oli se fotokemiallinen filmi tai fotosähköinen kenno. Kuva otetaan valaistusta kohteesta, ja valon, värien sekä rajausten avulla kohteesta tallennetaan kuvaan se vaikutelma, joka on kuvaajan intentioiden perusteella oleellinen.



Ähtärin vaivaisukko 1800-luvun alkupuolelta; kansanomaisen puuveistotaiteen taidonnäyte, jonka tehtävä oli herättää seurakuntalaisten armeliaisuus ja kartuttaa vaivaiskassaa. Vetoavia elementtejä olivat esimerkiksi Suomen Sodan invalideja imitoiva puujalka, mutta myös anova katse tai käden asento. Kuvat: Hannu Sinisalo, 1998. Kuvaajan kokoelma.



Tolvankylän Ylitalon lehmikuja Posiolla 1963. Kuva havainnollistaa peräpohjalaisen puuarkkitehtuurin rakenteita, mutta se on samalla konstruktivistinen taideteos luonnonmaiseman ja ihmisen luoman kulttuurimaiseman harmonisesta limittymisestä. Kuva: Erkki Ala-Könni. TäY, Kansanperinteen arkisto, Posio 0063.

Valokuvaaminen ei ole mekaanista todellisuuden kopiointia. Esimerkiksi dokumentin sisällön suunnittelu edellyttää tietoisten valintojen ja ratkaisujen tekemistä kuvailmaisun tasolla. Sen lisäksi kuvaaminen vaatii välineperiaateopin hallintaa: mitä välineitä tietty kohde vaatii – ja kääntäen, mitkä kohteet ovat mahdollisia kuvata tietyillä välineillä.

Erityisvälineistöä vaativat mm. lähikuvaus, hämäräkuvaus, arkkitehtuurivalokuvaus sekä ahtaitten interiöörien, kaukana olevien kohteiden tai nopeasti liikkuvien kohteiden kuvaus. Peruskameroilla tulee toimeen ulkona normaalissa päivänvalossa, kun kuvataan esimerkiksi ihmisten toimintaa muutaman metrin etäisyydeltä.

Välineiden valintaan vaikuttaa myös se, tuleeko kuva mahdollisesti vain verkkosivuille vai suureksi vedokseksi näyttelyyn. Verkkoon ja pieniin vedoksiin tai painokuviin käyvät kaikki digikamerat sekä kinokoon välineet. Keskikoon kameralla saadaan jo esimerkiksi tarkkoja 70 x 100 cm:n kuvia, mutta sitä suuremmat vaatisivat jo suuren koon välineistöä.

Yleisesti ottaen kuvausvälineiden mukana myydään illuusio kuvan ottamisen helppoudesta, ja toki kinokoon tai vastaavan kennokoon järjestelmissä on ominai-

suuksia, jotka helpottavat olennaisesti valon hallintaa hankalissa olosuhteissa. Kuitenkin vasta paneutuminen kuvaukseen, välineiden hallintaan ja ilmaisun tavoitteisiin tekee tuloksista monikäyttöisiä sekä tulevaisuuteen kantavia. Esimerkiksi esinekuvauksen taso nousee huimasti rakentamalla pienoistudio taustakartongista, kahdesta valosta ja jalustasta sekä käyttämällä kuvaukseen aikaa ja harkintaa. Dokumentoivassa miljöö-, interiööri- tai tapahtumakuvauksessa taas on oleellista hallita kuvan kompositio ja elementit, koska kuvakulman pienillä variaatioilla saadaan aikaan yllättävän suuria muutoksia kuvan luonteeseen. Valokuvien ja kuvateosten tutkiminen auttaa ymmärtämään, että kaikkien hyvien valokuvaajien olennainen kyky on ”konsten att veta var kameran ska stå” (Heideken 2000, passim).

Koska suurin osa arkistokuvista on negatiiveina tai vedoksina, joudutaan fotokemialliset filmitiedostot muuttamaan sähköisiksi tiedostoiksi skannauksen avulla. Skannauksessa on tarkoitus siirtää filmin koko informaatio sähköiseen muotoon. Jos skannerin tarkkuus riittää erottamaan kaikki filmin rakeet ja sen dynamiikka löytää tummimmankin kohdan informaation, skannaustulos on riittävä. Sähköinen tiedosto on tällöin nopeasti siirrettävissä, kopioitavissa, muokattavissa, korjailtavissa ja arkistoitavissa.

Hyvän kuvan tiedoston käsittely ei ole ongelma: usein tarvitaan vain teknisiä muutoksia esimerkiksi kuvatiedoston kokoon tai tummimman ja vaaleimman pään raja-arvoihin. Nämä muutokset riippuvat taas esitysmuodosta joko verkossa tai painettuna. Huonon originaalin muokkaaminen kuvankäsittelyohjelmalla on taas vuosien opiskelua vaativaa ammattityötä, jossa tehdään samankaltaisia muutoksia kuin perinteisessä pimiötyöskentelyssä, mutta eri työkaluilla. Kelvollinen lopputulos edellyttää sekä välineiden hallintaa että hyvän kuvailmaisun tajuja.

Originaalinegatiivit ja -diat muodostavat edelleen pysyvän arkistopohjan, jonka säilyvyys on taattu arkistokelpoisissa säilytysolosuhteissa. Sähköisten tiedostojen ongelmina ovat säilyvyys ja luettavuus tulevaisuudessa.

Tekijänoikeuskysymyksiä

Digitalisoinnin ja verkkoinformaation luoma helppo monistettavuus on tuonut sähköisten kuvien tekijänoikeuksiin kokonaan uuden ongelmakentän. Perinteistä vedosta tai negatiivia koskevat kuitenkin täysin samat lait. Ensimmäinen kattava lakipohja tehtiin 1995.

Valokuvia suojaavat lait ovat luonteeltaan taloudellisia ja moraalisia. Mikäli valokuva katsotaan teokseksi, sitä suojaa tekijänoikeuslaki. Valokuvateoksen tulee ylittää ns. teoskynnys tai muutoin sitä suojaa suppeampi tekijänoikeuden lähioikeus,



Kuvatun kohteen luonteen tavoittaminen on tärkeä: lähtemisten ja saapumisten ketju korostuu pitkän valotusajan avulla luodulla liike-epäterävyydellä. Helsingin rautatieasema 1972. Kuva: Erkki Ala-Könni. TaY, Kansanperinteen arkisto, Helsinki 2401.

valokuvaajan oikeus valokuvaan. Ydinongelma on, onko valokuva teos vai valokuva. Lain määrittelyn ja oikeuden tulkintojen mukaan teos edellyttää kuvaajan luovaa ja omaperäistä panosta. Apua tulkintaan voidaan pyytää tekijänoikeusneuvostolta, mutta asian ratkaisee tapauskohtaisesti tuomioistuin.

Käytännössä teoskynnys asettuu varsin matalalle. Kuva voi sinänsä olla selkeästi niin omaperäinen, että se on teoslähtöisesti teos. Jos kuvaaja on yleisesti tunnettu valokuvaaja, esimerkiksi dokumentaristi tai antropologi, kaikki hänen kuvansa ylittävät teoskynnyksen tekijälähtöisesti. Jos kuva on ollut näyttelyssä tai julkistettu esimerkiksi lehdessä, kirjassa tai postikorttina, sitä on syytä pitää teoksena kontekstilähtöisesti.

Teoskynnyksen alle jäävillä kuvilla on suojana valokuvaajan oikeus valokuvaan. Suurin ero teokseen verrattuna on suoja-aika. Teoksen tekijänoikeus on voimassa 70 vuotta tekijän kuolinvuoden päättymisestä. Valokuvan suoja-aika on taas 50 vuotta kuvan valmistusvuoden päättymisestä, ja mikäli kuva on julkistettu ennen vuotta 1966, suoja ei enää ole. Suoja alkaa automaattisesti filmin tai kennon valottamisesta ilman mitään erillistä sopimusta tai ilmoitusta.

Taloudelliset oikeudet antavat kuvaajalle yksinoikeuden valmistaa kuvasta uusia kappaleita ja näyttää sitä julkisesti. Kappaleen valmistamisena pidetään kaikkea teoksen toisintamista, painamisen tai vedostamisen ohella myös vedoksen tai negatiivin digitalisoimista.

Taloudelliset tekijänoikeudet ovat luovutettavissa sopimuksella, jossa määritellään oikeuksien siirto kokonaan tai osittain. Pelkkään valokuvan luovutukseen ei taas sinänsä sisälly oikeuksien siirtoa uudelle kappaleen omistajalle. Mikäli esimerkiksi arkistolla tai tutkijalla ei ole hallussaan olevista kuvista mitään oikeudensiirtoa tai luovutussopimusta, ei niiden omistus tai säilytys oikeuta käyttämään niitä painotuotteissa tai kokoamaan niistä näyttelyitä.

Toki arkistoilla ja tutkijoilla on oikeuksia sopimuksetakin: Teoksen omistaja saa asettaa sen käytölle rajoituksia, ja täten esimerkiksi museot voivat rajoittaa teostensa valokuvaamista. Tekijänoikeuden rajoitussäännöt antavat museoille ja arkistoille myös oikeuden valmistaa teoksesta kappaleita omaa toimintaa varten mm. esitteisiin ja verkkotiedotteisiin. Kuvia saa käyttää ilman taloudellisia tekijänoikeussopimuksia myös tieteellisessä tai arvioivassa yhteydessä.

Moraalisiin oikeuksiin kuuluvat isyysoikeus, respektio-oikeus ja persoonallisuus-oikeudet. Vaikka valokuvaajan oikeutta luopua moraalisisista oikeuksista ei ole rajoitettu, ne ovat periaatteessa kuitenkin pysyviä. Bernin kansainvälisessä tekijänoikeussopimuksessa moraaliset oikeudet on asetettu taloudellisten yläpuolelle: ”Riippumatta taloudellisista oikeuksistaan ja myös luovutettuaan ne tekijällä on oikeus vaatia tekijyyden tunnustamista sekä oikeus vastustaa teoksensa vääristämistä, typistämistä...” (Kuvasto ry 2005).

Isyysoikeuden mukaan teoksen tekijä on aina ilmoitettava. Yleismaailmallinen tapana on merkitä tekijänoikeuden haltija teoskappaleisiin merkillä © ja sen jälkeen mainitsemalla oikeudenhaltijan nimi sekä teoksen ensimmäinen julkaisuvuosi. Ongelma ovat arkistokuvat, joiden ottajaa ei tunneta. Edes jonkinlaisen suojan tuo merkintä ”kuvaaja tuntematon”, mutta juridisesti aukotonta käyttöoikeutta se ei takaa.

Respektio-oikeuteen kuuluu valokuvaajan oikeus määrätä kuvan muuntelusta. Muunnelman valmistamiseen tulee saada tekijän tai oikeudenhaltijoiden lupa. Isyy- ja respektio-oikeus ovat kärsineet pahimman inflaation. Niin verkkosivuilla

kuin kirjoissa on tekijät mainittava siten, että kukin kuva ja sen ottaja ovat identifioitavissa. Pelkkä nimiluettelo erillään kuvista ei riitä. Verkkosivujen tekijät tuntuvat ajattelevan kuvia raakamateriaalina, eivät alkuperäisteoksina. Kuvien yhdistely tai olennainen rajausta ilman lupaa on tekijänoikeusrikkomus.

Mikäli kuvassa on tunnistettava ihminen, mukaan astuu vielä kolmannen osapuolen oikeus eli persoonallisuus-oikeus. Kuvaa ei saa julkistaa siten, että kuvattu esitetään halventavassa tai loukkaavassa yhteydessä. Loukkaamattomuuden lisäksi tunnistettavaa henkilökuvaa ei suositella käytettäväksi kaupallisessa tai aatteellisesti voimakkaasti leimaavassa yhteydessä. Tätä tulkintaa ei ole sinänsä kirjattu lakiin, mutta nykyisen ihmisoikeusajattelun pohjalta *henkilöllä katsotaan olevan oikeus omaan kuvaansa osana persoonallisuus-oikeuksia* tekijänoikeudesta riippumatta. (Korpela 2005.)

Tekijänoikeuslakien kunnioittaminen ja noudattaminen on se tutkimusetiikan osa, joka usein unohtuu. Toki on mahdotonta sulkea kaikkea tunnistamatonta ja ilman asianmukaisia sopimustilanteita olevaa kuvastoa tutkimuksen ulkopuolelle. Aiheesta löytyy yksityiskohtaisempia ohjeita Kopioisto ry:n sivuilta (www.kopioisto.fi), Kuvasto ry:n sivuilta (www.kuvastory.fi) ja Suomen Valokuvajärjestöjen Keskusliitto Finnfoto ry:stä (www.finnfotory.fi).

LÄHTEET

Painamattomat lähteet

Sinisalo, Hannu 2003a. Kuva ja elokuva historiantutkimuksessa -luentosarjan kuvaproessin peruskaavio. Luentomoniste. Tampere: Tampereen yliopiston historiatieteen laitos.

Painetut lähteet

- Ailio (Ax), Julius 1896. *Kansatieteellinen kuvaus ulkokuonarakennuksista Lopella*. Kansatieteellisiä kertomuksia IV. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ailio, Julius 1902. *Lopen asunnot eri kehitysvaiheissaan*. Kansatieteellisiä kertomuksia V. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Benjamin, Walter 1981. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Collier, John Jr. & Collier, Malcolm 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Dölle, Sirkku, Ehrström, Thomas, Fagerström, Raimo & Syrjänen, Timo (toim.) 1989. *Kuvat kunniaan*. Helsinki: Museovirasto.
- Haapio, Olli (toim.) 1998. *Dokumentti. 11 valokuvaajaa*. Musta taide 3/98. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.
- Heideken, Carl 2000. "Konsten att veta var kameran ska stå". – *Kontaktarket* 1/2000, 41–47.
- Korpela, Jukka 2005. Datateknikka ja laki. – <http://www.cs.tut.fi/~jkorpela/lait/index.html>. Tulostettu 15.5.2005.
- Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.

- Rehbinder, Maria 2005. Valokuvateoksen ja valokuvan suoja. – Kuvasto ry. <http://www.kuvastory.fi/pdf/artikkeli.pdf>. Tulostettu 15.5.2005.
- Sammallahti, Leena 1985. Esinetutkimuksen ongelmia. Valokuva kansatieteen tutkimusvälineenä ja -kohteena. – Jukka Pennanen, Leena Sammallahti & Helena Haapalainen-Tiainen (toim.) *Teoriaa, aihepiirejä ja näkökulmia kansatieteellisessä tutkimuksessa*. Ethnos-julkaisu 1, 110–116. Helsinki: Ethnos ry.
- Sinisalo, Hannu 1985. Valokuva kansatieteen tutkimusvälineenä ja -kohteena. – Jukka Pennanen, Leena Sammallahti & Helena Haapalainen-Tiainen (toim.) *Teoriaa, aihepiirejä ja näkökulmia kansatieteellisessä tutkimuksessa*. Ethnos-julkaisu 1, 157–168. Helsinki: Ethnos ry.
- Sinisalo, Hannu 1988. The Photograph as Research Object and Source. – *Ethnologia Fennica*. 1987–1988, Vol. 16, 27–42.
- Sinisalo, Hannu 1994. *Kolme artikkelia valokuvasta*. Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos, julkaisu 18. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Sinisalo, Hannu 1995. Kyläkuvaajien otokset kulttuurin kuvastajina. – Anja Tuomisto & Heli Uusikylä (toim.) *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Tietolipas 141, 62–89. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sinisalo, Hannu 2002. Valokuvaajat suomalaisuuden konseptin ulkopuolella. – Tapani Pennanen, Hannu Sinisalo & Pekka Helin (toim.) *Vieraan katse. Kansalliset vähemmistöt ja vieraat kulttuurit suomalaisten kuvataiteilijoiden silmin 1850–1945*, 18–24. Tampereen taidemuseon julkaisuja 101. Tampere: Tampereen taidemuseo.
- Sinisalo, Hannu 2003b: Dokumenttien taidetta. Erkki Ala-Könnin valokuvia seitsemältä vuosikymmeneltä. – *Friiti* 4/2003, 24–30.
- Sinisalo, Hannu 2005. *Kolme Pohjoista. Three Northern Views*. Tampere: Museokeskus Vapriikki.
- Stockmann-Lindholm, Valborg 1973. Signe Brander – kulturhistorisk fotograf. – *Finskt museum* 1973, 23–34. Helsingfors: Finska Fornminnesföreningen.
- Vallisaari, Hilikka 1984. *Kansatieteellisen elokuvan varhaisvaiheet Suomessa*. Helsingin yliopiston kansatieteen laitoksen julkaisuja. Helsinki: Helsingin yliopiston kansatieteen laitos.
- Vesterinen, Ilmari, 2001. Esinepelä. – Ilmari Vesterinen & Bo Lönnqvist (toim.) *Pandoran lipas. Virvatulia esineiden maailmasta*. Tietolipas 179, 13–60. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Vierhuff, Hans Gotthard 1980. *Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie*. Köln: DuMont Buchverlag.